

バルトーク：無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ ～バッハの無伴奏ヴァイオリン作品、バルトークのヴァイオリン作品からの考察～

附録 ファクシミリ版の和訳

東京藝術大学大学院後期博士課程 音楽研究科 音楽専攻

弦楽器（ヴァイオリン）

長尾 春花

平成 30 年度

ファクシミリ版の和訳

前書き

I.

『私（Menuhin）は、彼（Bartók）が財政難にあったことを知っており、彼は依頼を引き受けることを非常に誇りに思っていました——そして、彼は生きた現代作曲家の中で最も偉大な人物でした。私はその瞬間を無駄にしたくなく、私たちが初めて会った日の午後に「私のために何か作品を書いてもらえませんか」と彼に尋ねました。「大規模なものである必要はありません。私はヴァイオリン協奏曲第 3 番を望んではおらず、無伴奏ヴァイオリンのための小さな作品をお願いしたいのです」と私は彼に話しました。私はその時、彼が私のためにすべての時代における傑作の一つを書いてくれるとは思っていませんでした。』

（ユーディ・メニューイン（Yehudi Menuhin）『未完成の旅（Unfinished Journey）』 ニューヨーク、1976 年、167 頁）

これらの強調された言葉で、ヴァイオリニストのユーディ・メニューイン（Yehudi Menuhin、1916-1999）は、彼の自伝に 30 年以上の時間をおいて、彼の視点から、バルトーク・ベーラ（Bartók Béla）の《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》（Sz 117 / BB 124）の創作の決定的な原動力となったその瞬間を振り返った。メニューインのリクエストは疑いの余地なく、最近のレパートリーにおける無伴奏ヴァイオリンのための最も重要な作曲の一つを促した。それと同時にバルトークは再びヴァイオリンという楽器に目を向け、これまで彼が過去にセーケイ・ゾルターン（Székely Zoltán）やヨーゼフ・シゲティ（Joseph Szigeti）などのヴァイオリニストとの幅広いコンサート活動の経験からよく知っていた楽器の表現力に、新たな影響をもたらした。

バルトークはピアノ以外の他の楽器のためにも、比較的多くの曲を作った。1895 年から 1903 年までのいくつかの初期作品に加えて、特に、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》（BB 84 / Sz 75、1921 年）と《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 2 番》（BB 85 / Sz 76、1922 年）、ヴァイオリンとピアノ、またはオーケストラのための《ラプソディー 第 1 番》（BB 94a / Sz 86、1928 年； BB 94b / Sz 87、1929 年）と《ラプソディー 第 2 番》（BB 96a / Sz 89、1928 年、改訂版 1935 年； BB 96b / Sz 90、

1929 年、改訂版 1935 年)、死後出版された《ヴァイオリン協奏曲 (第 1 番)》(BB 48a / Sz 36、1907-08 年)、《ヴァイオリン協奏曲 (第 2 番)》(BB 117 / Sz 112、1937-38 年)、ならびに教育的に動機付けられた《2 つのヴァイオリンのための 44 の二重奏曲》(BB 104 / Sz 98、1931-32 年)、などが含まれている。— 上記ヴァイオリニストの名前に関する参照、クロード・ケンネソン (Claude Kenneson) 『セーケイとバルトーク：友情の物語 (Székely and Bartók: the Story of a Friendship)』 ポートランド、1994 年、128 頁、および、ショムファイ・ラースロー (Somfai László) 『バルトークとシゲティ (Bartók and Szigeti) 新ハンガリー四半期』 1992 年、157-163 頁)

メニューインは 1943 年 11 月 28 日にニューヨークで行う「室内楽の夕べ」の中で、バルトークの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ 第 1 番》を演奏する予定で、メニューインの専属ピアノのパートナーであったアドルフ・バラー (Adolf Baller) と一緒に事前にバルトークの前で演奏し、その時に、作曲家バルトークを知った。(ユードイ・メニューイン「100 のバルトーク：タイタンの記憶 (Bartók at 100: a Titan Remembered)」、『The Saturday Review』 1981 年 3 月、39-40 頁参照)

バルトークがこの最初の個人的な会合でヴァイオリニストのために新しい作品を作曲することに同意したという事実は、メニューインが状況を詳述している 11 月 29 日の手紙から明らかであり、さらに、その作品が 1944 年 1 月 1 日までに準備されていた場合、彼はおそらく 2 月 13 日にカーネギーホールでの彼のコンサートプログラムにそれを含めようとする可能性を付け加えた。

『私は、あなたがヴァイオリン独奏のために何かを書くという考えを忘れたり、放棄したりすることのないよう、私自身絶えず祈りを繰り返しています。あなたがヴァイオリンのために作曲するかもしれない何かを熱心に待っている人が少なくとも一人はいることを、覚えておいてください。実際、1 月 1 日より前に受け取れる可能性がある場合は、2 月 13 日のカーネギーホールでのコンサートにそれを含めるようにします。』

》 I find myself continually repeating the prayer that you will not forget or abandon the idea of writing something for violin alone. Please do remember that there is at least one person eagerly awaiting anything you may compose for violin. In fact, if there is any possibility of receiving it before Jan. 1, I will try to include it in my Feb. 13 concert in Carnegie Hall. 《

(1943 年 11 月 29 日付のユーディ・メニューインからバルトーク・ベーラへの手紙より。Phillip Russell Coonce. *The Genesis of the Béla Bartók Sonata for Solo Violin*. マンハッタン音楽学校 (Manhattan School of Music)、1992 年、6 頁。)

しかし、バルトークがソナタの作業を開始した正確なときは、はっきりしていない。最初の具体的な楽章完了の兆候は、1944 年 2 月 28 日、彼が健康上の理由から冬を過ごしたノースカロライナ州アッシュヴィルで書かれた妻への手紙の中に掲載されている。

『私はメニューイン（ヴァイオリン独奏）のために何かを書こうとしています。私は既に 1 つの楽章を完成させました。残りがうまくいかない場合も、少なくとも私たちはこれを持っています。』

》I am trying to write something for Menuhin (solo violin). I have already completed one movement. If the rest does not work out, at least we will have this one. 《

(ハンガリー語の手紙の英語翻訳。Coonce. *The Genesis*.、7 頁。)

1944 年 3 月 14 日の浄書譜の日付に基づく、バルトークの生涯最後の完成作品であるこの作品は、わずか 3 週間近くで作成された可能性がある。

その 4 つの楽章形態と各楽章の特徴（Ⅰ. *Tempo di ciaccona* – Ⅱ. *Fuga. Risolito, non troppo vivo* – Ⅲ. *Melodia. Adagio* – Ⅳ. *Presto*）は印象的で、この無伴奏ヴァイオリン・ソナタは、ヨハン・セバスティアン・バッハ（Johann Sebastian Bach）の無伴奏ヴァイオリン作品（*Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*）BWV 1001～1006 の 3 つのソナタで規範的に表現されたバロック様式の『ソナタ・センツァ・バッソ（Sonata senza basso）』のタイプと密接に対応している。バルトークは、20 世紀前半からのすべての作曲家たちのラインから、彼の場所を作り出した。特にマックス・レーガー（Max Reger）の無伴奏ヴァイオリンのための 4 つのソナタ Op. 42（1900）（譜例 43）と無伴奏ヴァイオリンのための七つのソナタ Op. 91（1905）、またウジェーヌ・イザイ（Eugène Ysaÿe）の無伴奏ヴァイオリンのための 6 つのソナタ Op. 27（1923）、ポール・ Hindemith（Paul Hindemith）の無伴奏ヴァイオリンのための 3 つのソナタ（Op. 11 No.6、1917、Op. 31 No. 1, 2、1924）、カール・アマデウス・ハルトマン（Carl Amadeus Hartmann）の無伴奏ヴァイオリンのための 2 つのソナタと組曲（1927）

など、無伴奏の弦楽器のための重要な歴史的モデル個々それぞれの方法からインスピレーションを得た。



譜例 43 Reger: Sonata for Solo Violin op. 42 No.4, *Ciaccona*

表面的に見れば、この回想的なインスピレーションは、バルトークの作品の概念が、バッハで見られた一連の拍子配列に従うという事実 —すなわち2つの3拍子による外側の楽章で2つの偶数拍子の真ん中の楽章をフレーミングする、組成物中に3/4、4/4、4/4および3/8の拍子記号の配列— が得られる。しかし、使用された楽章の種類では、より具体的に表現されている：シャコンヌの雄大な舞曲キャラクターに溢れた第1楽章、第2楽章に配置されたフーガ、広範囲にわたる旋律的な輪郭を持つゆっくりと穏やかな第3楽章、および迅速なロンドフィナーレ。さらに、ニューヨークの「室内楽の夕べ」の中でメニューインが演奏したバッハの無伴奏ヴァイオリン・ソナタ第3番ハ長調は、バッハの無伴奏ヴァイオリン・ソナタを歴史的モデルとして選ぶ、彼の方向づけの役割を果たしたかもしれない —バルトークは手紙で、ヴァイオリニストが『崇高で古典的なスタイルで』その作品を演奏したとコメントした—

(1943年12月17日、バルトーク・ベーラからヴィルヘルミン・クリール (Wilhelmine Creel) への手紙。Coonce. *The Genesis*.、5頁。)

最後に、個々の詳細は、バルトークの友人である作曲家コダーイ・ゾルターン (Kodály Zoltán) の無伴奏チェロ・ソナタ Op.8 (1915) (譜例44) が、バルトークのさらなる方向づけのポイントとして役立った可能性があることを示している。



譜例 44 Kodály: Sonata for Solo Cello op.8

この参照は、両方の作品がバロックのモデルへの相互の結びつきに起因するだけでなく、より具体的には、特に第1楽章の類似したオープニングにおける、民俗音楽との密接な関わりから抽出された、音楽的特徴、リズムの形成、弦楽器的な構造、および旋法ハーモニー的言語に関して、関心が寄せられる。

(Peter Laki. *Violin works and the Viola Concerto*. 『The Cambridge Companion to Bartók』

Amanda Bayley. Cambridge, 2001 年、133-150 頁中、139-140 頁参照)

II.

《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》のための最も重要な情報源は、本書のトレーシングペーパーで再現された作品の浄書譜であり、バーゼルの Paul Sacher Foundation (Béla Bartók Collection、81VFC1) に今日保管されている。各ページの上部に連続番号が付けられ、10 ページのルーズリーフで構成されている。前面に黒インクでラベルが書かれているが、作品タイトルを指定せずに、非常に明瞭な筆跡で、4つの楽章それぞれにおける時間数を示すことによって区別されている。

(しかし、バルトークはカウント中にいくつかミスをしたため、第3楽章と第4楽章の終わりには間違った総小節数が示されている。特定の箇所を参照すると、正しい拍子記号が以

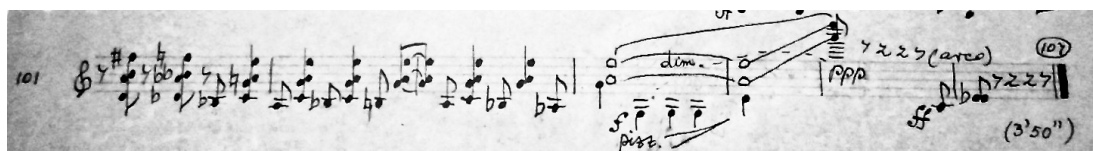
後に使用されるが、必要に応じて、バルトークの浄書譜からの間違っただけの番号付けを示す、括弧内の指示が追加されている。)

改訂版に置き換えられたことを示す訂正のサインをいくつかの場所で検出することができ、オリジナルのテキストは恐らく剃刀の刃を使って慎重に除去されたことが証言される。いくつかのケースで、バルトークは、このような方法で、例えば、パフォーマンスの方向性を排除したり、他の場所に配置したりする（2 ページ目、4 行目、64 小節目；4 ページ目、6 行目、5 小節目）、またはスラーが変更される（4 ページ目、8 行目、15-16 小節目）など、単なるわずかな記述ミスであったものだけを修正した。一方、他のパッセージでは、より広範な変更が示される：例えば、第 1 楽章の始め（1 ページ目、2 行目、9 拍目）（譜例 45）で、バルトークは下声部を 1 オクターブ上げ、その過程で G 線上での演奏を上声部との対照的な音色として保持している。



譜例 45 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Tempo di ciaccona*

しかしながら、これ以外にも、作曲構成の改訂を特定することができる：Fuga（6 ページ目、5 行目）（譜例 46）の結尾部は、2 つの重要な変更、すなわちコードと交互に演奏される下声部の変化（101-103 小節目）と、元々はより短い 2 小節分だった終結部（104-107 小節）の原稿の拡張が行われた。



譜例 46 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

最後に、Fuga では、後で追加の小節を挿入することにより、写譜の変更に気付く。これは、テキストのスペースが余分に必要になるため、横の余白に譜表を手動で延長することによって示される（5 ページ目、7 行目および 10-11 行目）（譜例 47）。



譜例 47 Facsimile: Bartók: Sonata for Solo Violin BB124, *Fuga*

このような補正に加えて、後で消去された鉛筆の模式的な痕跡を時々認識することが可能である。問題の印は、作曲者がまだ完全にはっきりしていなかったか、または読みやすくするために表記の精度をより正確に定義する必要があるかを識別するために、おそらく使用されていた。例えば3 ページ目では、1 行目と3 行目（80 小節目と81 小節目）の最初、そして8 行目の終わりに、ナチュラルが追加され、バルトークはリズムを変えて3 連符の括弧を追加した（113 小節目）。

たとえそのような文章が浄書譜に関連する訂正プロセスを文書化したとしても、個々の詳細はメニューインとの相互対話の過程でのみ明確化され修正されているので、バルトークの自筆はまだソナタの最終的なテキストを含んでいない。1944 年4 月21 日の手紙から分かるように、バルトークは浄書譜が完了した直後に、すでにこの作品のコピーをヴァイオリニストに送ったようだが、メニューインはそれを受け取ったことを認めなかった。

『約6 週間前、あなたのために書かれた《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》を私が書き終えたとき、私はあなたに手紙を書き、それをあなたに転送させるためにニューヨークに送りました。』

》 About 6 weeks ago when I finished the solo-violin sonata written for you, I wrote you a letter and sent it to New York in order to have it forwarded to you. 《

（1944 年4 月21 日、バルトーク・ベーラからユーディ・メニューインへの手紙。
Béla Bartók, Solo Violin のソナタへの手紙。Bartók Béla. *Sonata for Solo Violin*. Urtext Edition, Edited by Peter Bartók. London: Boosey & Hawkes, 1994.

Coonce (*The Genesis*, 80-82 頁) は、1944 年3 月10 日付けのバルトーク・ベーラによるバルトーク・ディッタ (Bartók Ditta) 宛ての手紙を指している。作曲家 (バルト

ーク・ベーラ) は彼の妻 (ディッタ) に、Menuhin に送られる原稿のコピーを作成し、それをメニューインに送るよう頼んだ。)

1944 年 3 月 18 日付のラルフ・ホークス (Ralph Hawkes) 宛てに送った手紙の中から、最終版を修正する前に、ソナタの個々のパッセージの再生可能性に関してバルトークが不安を抱き、さらに他の奏者に質問しようとしていたことが示唆される。

(GyörgyKroó. *Bartók-Handbuch*. Vienna, 1974 年、223-224 頁にある、対応する手紙の再現を参照。)

この文脈において、現代音楽の解釈に熟練しておりよく知られていて、数年前にバルトークが弦楽四重奏曲第 6 番 (Sz 114/BB 119, 1939) を作曲したカルテット・アンサンブル・バルトークのヴァイオリニスト、ルドルフ・コーリッシュ (Rudolf Kolisch) は、この作品のコピーを手に入れた。

(1964 年 11 月 25 日、ルドルフ・コーリッシュからデニス・ディッレ (Denijs Dille) 宛の手紙。Coonce, *The Genesis*, 87 頁参照。Rudolf Kolisch, *Zur Aufführung der Solosonate von Béla Bartók, X. Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (新しい音楽のための国際サマーコース) 1955. *Programm der öffentlichen Veranstaltungen*. Darmstadt, 1955 年。)

最初の手紙に対するメニューインの返信がなかったので、バルトークは 1944 年 4 月 21 日に、音楽のテキストに関するいくつかの不確実性を明確にするために、浄書譜 2 部の追加のコピーを彼に送った：

『私はあなたに 2 部を送りました。あなたはそのコピーの 1 つに、ボーイングに必要な変更、そしておそらく絶対に必要な指使いやその他の提案を紹介して、それを私に送り返してほしいのです。また、"実現不可能な困難"を指摘して示してもらえますか?』

(Kroó. *Bartók-Handbuch*. Vienna, 1974 年、224 頁を引用。)

これは、ベーラ・バルトーク・コレクション (Béla Bartók Collection) (81VGC2) の中にも見られるように、ここで言及されているフォトスタットのコピーの 1 つのメモには、メニューインによる発言と鉛筆の記入事項が含まれる。1944 年 6 月 30 日のバルトークの手紙を参

照すると、ヴァイオリニストによる特定の精密な質問に基づいて、音楽テキストの細部、特にメロディや和音の個々の音符が修正される。

(印刷物 : Béla Bartók. *Ausgewählte Briefe*. János Demény 編集、Budapest, 1960 年、223-224 頁。
英語原文 : Peter Bartók. Béla Bartók. *Sonata for Solo Violin*.)

この手紙の中で論じられている変更を考慮に入れて、メニューインは 1947 年に、彼自身の編集版で、無伴奏ヴァイオリン・ソナタとして現在も一般に知られているタイトルの下、作品を発表した。

(Bartók, Béla. *Sonata for Solo Violin*. Yehudi Menuhin 編集。New York: Boosey & Hawkes 1947 年)

しかし、バルトークがすでにメニューインとの間で議論された変更の共同改訂プロセスの最終段階を見ているかどうかは、疑問が残っている。例えば、1945 年 6 月 6 日、彼はメニューインへの手紙の中で、「しかし、次の冬のどこかで、私たちは無伴奏ソナタの最終形態を解決しようとする必要があります、幸いにも問題はそれほど緊急ではありません。」という希望を述べているが、この計画は 1945 年 9 月 26 日の作曲家の死によって阻止された。

(バルトークの手紙、János Demény 編集、Budapest, 1973 年、第 2 巻、185-186 頁。)

比較的初期の段階で、メニューイン版に関して批判が表明され、特に終楽章に本来意図されていた最終的な微分音のパッセージを完全になくすことによって促進された。

浄書譜では、バルトークは、四分音（↑、Presto の始まりを参照、7 ページ目）と三分音（*、8 ページ目、58-63 [57-62] 小節目を参照）のための特別な表記記号を使用してそれらを示したが、さらに問題になった箇所のために色々な選択肢を作り出し、浄書譜の最後にそれらを列挙した（10 ページ目の下半分に IV と記された箇所を参照）。

1944 年 6 月 21 日の手紙の中での、マイクロインターバルは純粹に色彩的な機能のみを有し、クロマティック版に躊躇しないで置き換えることができるという事実は、この時点でバルトークはまだ更なる改訂があると想定していたので、実際にはまだ最終的な言葉ではない可能性がある。

(Kroó. *Bartók-Handbuch*. 224 頁参照。『終楽章の四分音はカラー効果としてのみ意図されているため、有機的な意味はなく、最後のページの代替案にあるように、省略することができます。』)

音楽学的な観点から見ると、オヴェ・ノードワール (Ove Nordwall) は、バルトークが死去してから 20 年が経過して、これらのテキストの変形を初めて扱い、マクロインターバルは構造的および色彩的に重要な要素であるという見解を主張した。

(Ove Nordwall. *The Original Version of Bartók's » Sonata for Solo Violin* 《Tempo 74, 1965 年、2-4 頁参照。)

同様の方向性での議論に続き、ピーター・ピーターセン (Peter Petersen) は、バルトークがメニューインへの手紙で示唆したように、マイクロインターバル版の終楽章が実際にそのような二次的な重要性を持っているのかどうか、疑問を呈した。なぜなら、「マクロトーン版」は >Presto< の本文を表し、一方「クロマチック版」では、対照的に純粋に代替の解決策として浄書譜で提供されているだけだからである。

(Peter Petersen. *Bartók's Sonata für Violine solo, Ein Appell an die Hüter der Autographen*. Béla Bartók. Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn 編集。München, 1981 年 (= Musik-Konzepte 22)、55-68 頁中、58 頁)

演奏者の解釈の視点から見ると、ソナタのオリジナル版に関する議論の衝突は、特に 1955 年のダルムシュタット・ニュー・ミュージック・フォー・サマー・コースでのルドルフ・コーリッシュの演奏後、すでにその時に始まり、彼が作曲家から受け取った作品のコピーを使用し、最初にマイクロインターバルを組み込むことで、この機会にメニューイン版の適切な文言の欠如を強く批判した。

(Kolisch. *Zur Aufführung* 参照。コーリッシュはまた、CD 版 *In Honor of Rudolf Kolisch* (Music and Arts 1056, Berkeley 2003)の一部として 1966 年に作品を収録している。)

メニューイン版のソナタは、まだ今日でも演奏解釈の基礎として多くの演奏家が依然として使用しているが、1994 年以来、ペーター・バルトーク (Peter Bartók) が編集した原典版でこの作品が利用可能になっている。

(Béla Bartók. *Sonata for Solo Violin*. 原典版、Peter Bartók 編集、London: Boosey & Hawkes、1994 年)

この版は、楽譜のオッシアの変種のすべてが提示されているだけでなく、メニューイン版での、特に偶発的な使用に関するいくつかの疑いの余地のある部分は、バルトークの完全に保存された草稿を参照することにより修正されている。

この草稿は、民俗音楽のテーマを含むスケッチブックの全 28 ページに書かれており、今日も同様にバーゼルのポール・サッシャー財団 (Paul Sacher Foundation Basel) (Béla Bartók Collection、PB 81FSS1 および PB 81VFC1、No. 37 - 64) に保存されている。

バルトークのソナタの偉大な源であるそれは、バルトークの作品の作業プロセスについて数多くの詳細を明らかにし、特定のアイデアが徐々に形になっていく様子について洞察する際の、注目すべきソースとなっている。設計は、ほとんどの場合、すでに最終版に対応しているので、バルトークは、草稿を終えた直後にそれに続く中間段階なしで浄書譜を作成したと推測できるが、それは完全に排除することはできず、1 つ以上の楽章に対して、今や存在しなくなった楽章の中間段階がまだ存在していたということである。当初、草稿のための独特な選択肢であると思われるデザインの配置は、バルトークがアシュビルでの滞在中に民俗音楽曲のコレクションを整理し始めたことによって説明され、対応するスケッチブックの空白のページを使用して、新しく登場するヴァイオリン作品を作成するのは理にかなっていた。本書で初めて公開されたこの作業版から選択された 15 ページの個別のページは、改訂プロセスのさまざまな段階を記録し、同時にバルトークがどのように個々の楽章における構成上の問題に対する解決策を模索し、どのように徐々に元のアイデアを修正したかを示している。

III.

作業手順の正確な順序については限られた記述に過ぎないが、バルトークは草稿の制作において主にスケッチブックの空白ページを使用して、順番にそれらを埋めて完成させたことは明らかだ。Tempo di ciaccona (39、43、45、47～49、および 51～53 番) と Fuga (40

～42、44、46、50、および 53 番) のためのページの不規則なシーケンスは、彼が同時に作品の両方の部分で忙しかったという結論を可能にし、その結果、1 つの単一楽章では連続的に動作しなかった。

(しかし、この発見は、1944 年 2 月 28 日の妻への手紙から、矛盾することなくバルトークの発言と一致しているわけではなく、それによれば、すでに 1 つの楽章が完成している。したがって、作曲家が今日存在するものではない最初の 2 つの楽章のうちの 1 つの浄書譜を作成したことが考えられる。)

どちらの場合も、作曲者はインクで筆記を始め、後で残った空白の譜表を使用して個々のパッセージを修正するが、比較的明確な始まりの後、彼は流れが停滞し、インクから鉛筆に変わり、刻々と変化する様式と清書はますます急いで手書きされ、この版には多くの場所でかなりスケッチのような文字が使われている。これらの同時に想起された楽章を完成させた後、彼はメロディア (Melodia) (53-56 番) に目を向けたが、そのテーマのために、彼はすでに検討していたいくつかのアイデアを準備していた (37-38 番)。そしてフィナーレの草案 (56-64 番) に進む。両方の楽章において、バルトークは筆記用具として鉛筆に固執し続けているが、訂正の過程で色鉛筆を使うこともある。

作曲家の基本的な作業戦略は、第 1 楽章の最初の部分 (39 番および 43 番) を含むスケッチブックのページで見ることができる: 初め (39 番の 1、3、6、8 行目) は既に浄書譜 (I、1-14 小節目) と非常に密接に合致しているが、4 小節目と 8 小節目の 2 つの小さな修正が注目されなければならない。作曲者が最初に書き記した版を上書きし、それを問題のパッセージの下に空白の譜表に配置する新しい形式で置き換える (2 小節目および 4 小節目)。

(記載されている点のより良い発見の可能性を向上させるために、例えばバルトークが空白のままにしても、スケッチシートの 1 から 10 までのすべての印刷譜表が以下に数えられる。さらに、鉛筆で手書きされたシステムは別途表示される。

しかし、浄書譜の対応する句は、それぞれの文 (ローマ数字付き) だけでなく、拍子記号、または必要に応じてページを指定することによって命名される。

さらに、これらの説明には、草稿の再現されたページに浄書譜からの対応するパッセージが割り当てられ、表形式の概要が補足される。)

これらのうち、8小節目（4行目）の補正は更に削除を示しており、これは、バルトークが新しく調合されたものを拒否し、最初の補充の前と後で別の変更された形式で書き出すという事実を示している。このページはさらに、初め最初は完全に異なった継続を示している（8小節目の後半と10小節目の前半）：しかし、バルトークは、元の継続を取り除き、それを前の材料へ有機的に結びつけたアプローチに置き換え（10小節目の後半）、その後43番（1小節目）に続いている。しかし、彼はまた、この変形をも削除し、継続をもう一度作成し（No. 43、2小節目）、2つの小節は浄書譜のテキスト（Ⅰ、15～16小節目）に対応し、残りは削除と追加を使って再び改訂される。もう一つの興味深い詳細は、48番から出てくる：5小節目（後半）および7小節目（前半）には、開放弦のD線の不変の低音が、バルトークの浄書譜では、それぞれがd1で終わる3つの降順ラインで、置き換えられている節がある。（Ⅰ、84-86小節目参照）しかし、1944年6月30日のメニューインへの手紙や、浄書譜の最後にあるテキストの変形（10ページ目）では、作曲家は草稿の解答に戻り、それをヴァイオリニストに任せて、実用性を高めるために、より合理的な実行可能性に基づいて2つの変形のうちの1つを決定する必要がある。

『[d1] は常に最低位で使用する方が良いのではないのでしょうか〔?〕（それは元の形でした。）あなたがこの質問について決めるかもしれません。』

》 Wäre es nicht besser, in der tiefsten Lage immer mit [d1]〔?〕（Das war die ursprüngliche Form.） Diese Frage mögen Sie entscheiden. 《

（*Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, zusammengestellt. Bence Szabolci 編集、Leipzig、1957年、305-306頁参照。）

この結果として、メニューインは実際にその版で浄書譜を正確に維持するが、さらに *ossia* の版として、より簡単に実行可能な代替案を追加する。

最初の楽章で見られたものと同様の作業手順は、フーガの草案で見ることができる：No. 40 でバルトークは最初にインクで始まりを書き留める（1,3,5 および7行目；Ⅱ、1-17小節目参照）が、次に鉛筆に変わり、繰り返し見ることができるスケッチのような特徴の中で（7行目から後半にかけて）は、既に書かれているものに改めて書き直され、何度も修正された。さらに、このページでは、1行目と2行目の最初に彼の手書きの鉛筆で追加

された素材が描かれている。主題の代替デザインへのいくつかの試行、または補完的なリズムを伴い、時には対位的な主題フォームを導き出すいくつかの試みが認められている。特に興味深いのは、44 番および 46 番が示すように、これらのページには、上記のパッセージの草案が含まれているため、バルトークが浄書譜を修正できるように譜表を伸ばしているところだ（Ⅱ、56-77 小節目参照）。重音奏法のためのいくつかの痕跡の修正と短縮表記が残っているにもかかわらず、最初に意図された処置は非常に正確に識別することができる：1 行目の取り消し線の補正は、V 字型の符号でマークされている。10 行目で見つかる、G 線上のアウフタクトのそれぞれの場合において、下降する 3 度または 6 度の連鎖が続く。バルトークは、第 1 グループと第 2 グループの間の低い位置にエコーを追加し、音調空間内に上向きに伸びる付加的な変形を挿入することで、浄書譜のこの規則的な長さ 1 小節の構成を分割する（Ⅱ、58-59 小節目を参照）。作曲家は、草案では非常に規則的な印象を与えている第 2 パッセージの再編成をさらに進める（No. 44、10 行目の後半から No. 46、1 行目の始まり）が、今や浄書譜に追加の昇順と降順の重音奏法が挿入されているため、不規則な要素がある（Ⅱ、72-77 小節目参照）。さらに、3 行目および 5 行目（前半）の大部分がユニゾンで構想され、散在している一時停止されたパッセージで、No. 46 は、バルトークが後に、連続している草案の外にある別のページ（No. 53、3 行目と 5 行目）に全く新しく考えたフーガの唯一の部分で再設計した（Ⅱ、79-85 小節目参照）。その楽章の終わりの小節は、元の形で、No. 50 に見ることができる：おそらく浄書譜の生産だけで補完され、浄書譜を制作する前に記入されていなかった、4 重音（Ⅱ、99-103 小節目参照）は、バルトークによって純粹に上声部だけが示され（No. 50 の 3 行目と 5 行目）、それと交互に現れる低音は、ここでは完全に開放弦の G 線の挿入部だけで構成されているが、追加された音符が既に示すように、その後他のピッチを優先して変更された。

バルトークのテンポ・ディ・シャコーナ（Tempo di ciaccona）とフーガ（Fuga）へのアプローチは概念に厳密に従っており、彼の草案は形に従っているが、第 3 楽章と第 4 楽章の強く対照的な部分では、その後の配置にかかわらず、おそらく浄書譜の書き出しの過程でそれらを意図された順序で置くだけかもしれない。メロディア（Melodia）に関して驚くべき発見が起こる：バルトークは、ほぼ最終版で No. 55 に楽章の A 部分全体（Ⅲ、1-29 小節目）を表記し、最後に、様々な繰り返しの始まりを追加する（9 行目、Ⅲ、49-51 小節目参照）。一方、このページでは、作曲家がメロディア（Melodia）で特に力を入れて集中

的な細かい作業をしたということは、明らかにされていない。このスケッチブックには、第1楽章のための草案が起草される前であっても、明らかにシンプルな主題とその継続を形作るための可能性のある断片を見つけることができる。バルトークは、1回目と2回目の草案の後でも、これらのパッセージを書き留めることができたにも関わらず、再現されたページ No. 38 にインクを使用しており、リズムカルにあまり発音されないまだ比較的穏やかで、調和の取られていない第1楽章冒頭の主題（1行目から複縦線まで）の初期のスケッチと同様に、これらの記入項目のいくつかは作業の初期段階に由来するという証拠を示唆している。この大まかなテーマスケッチ（概要）を除いて、たとえ作曲家が後に1行目の複縦線の後に始まり、3、5、および7行目と続く部分の一部のパッセージのみを実際に使っていても、これらのすべての形式は、第3楽章と関連づけることができる（Ⅲ、7-11小節目参照）。しかし、例外的に、最終行（10行目）で見つかる、最終的な形でのメロディア（Melodia）のテーマ（Ⅲ、1-6小節目参照）では、バルトークはそのすぐ上のテーマの逆転を書き留めている（9行目）が、この草案の中でそれを再び考慮することなく、対抗派生の可能性に対する彼の一般的な関心があることを証明している。第3楽章のための他の構想は、通常、主にスケッチのようなキャラクターによって特徴付けられる：バルトークは、第2楽章の修正措置からすぐに続いて、メロディア（Melodia）のテーマに関連している53番の草案を開始するが、浄書譜には現れず（4行目からの挿入を含む複縦線の後の5行目）、このページの残りの部分（7行目および9行目）は、再現部の始まりまで（1行目と3行目、Ⅲ、43-49小節目と比較）、54ページの省略形を豊富に使い続けながら、楽章の中間部からの和音とトレモロの経過を扱っている（Ⅲ、30-42小節目参照）。バルトークは、これに続いて、浄書譜に引き継がれなかったヴァイオリンの高音域の一節でこれを追い（3行目 "旗[eolett]" ("調和") と記されている音まで）、後で頻繁に大きく修正されたが、再現部の完全な草案（3行目および残りのページ；Ⅲ、54-63ページ参照）を続ける前に、54番（1、3、5行目）の終わりに至る。

最後のプレスト（Presto）フィナーレ・ロンドのために、バルトークは当初、出現順序とは無関係に、個々の部分を設計した。草案は最初の挿入部（Ⅳ、101小節目 ff[100小節目 ff] 参照）をテーマにした56番（7-10行目）から始まり、またそれは第2挿入部で作曲家によっても使用されている（Ⅳ、312小節目 ff[311小節目 ff] 参照）。それは当初、メロディーの形成とハーモニーにおいて、第1楽章の様相に明確に基づいており、進行するにつれて

Fuga に対応する色彩化がますます進行する。その後、第 2 挿入部の初めに作曲家が使用した、メロディア (Melodia) (56 番、10 行目) を連想させる対照的なテーマが続く (IV、270-276 小節目 [269-275 小節目] 参照)。両方のテーマには基本的に反復性のキャラクターを持っており、バルトークはこれまでの先行する楽章からの本質的な音楽的特徴をそれらの中に要約、再現しているからである。その結果、控え目な開始部分 (57 番、5 行目、58 番と 59 番から 3 行目の複縦線まで ; IV、1-99 小節目 [100 小節目] 参照) の完全な草案では、彼はマイクロインターバルを含めることによって、このダイアトニック/クロマティックの音階の色彩の枠組みを一貫して超え、問題の部分に特別な調和と色彩的重みを与える。浄書譜に使用されているのと同じ記号 ↑ と * で草案に示されている、特徴づけられたマイクロインターバルの組み込みによって、フィナーレの実際の効果は、マイクロインターバルで構想されるパッセージと、ダイアトニックおよびクロマティック材料に関する部分との間のコントラストから、パフォーマンスにおいて生じる知覚的差異に基づいていることを意味する。この観点から、この草案は、メニューインの批評家によって策定された推測を支持し、四分音と三分音がバルトークの構成の重要な構造的詳細であることを示し、対照的な挿入部を作る響きと調和の特殊な特徴に関して明らかになった。彼がこのようにフィナーレの最重要問題を解決したことは明らかであり、このパッセージの後に、バルトークは正しい順序で楽章の残りの部分を書き留めている。したがって、この点だけでなく、この草案は、構成上の意思決定と作業戦略に重要な洞察を与えている。

ステファン・ドリーズ (Stefan Drees)